

ETC



Valerio Adami

Quand la modernité puise sa lumière dans des mythologies intérieures

Normand Biron

Number 9, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36396ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Biron, N. (1989). Valerio Adami : quand la modernité puise sa lumière dans des mythologies intérieures. *ETC*, (9), 39–41.

Valerio Adami *Quand la modernité puise sa lumière dans des mythologies intérieures*



Valerio Adami

«Les associations d'images sont philtres d'amour et quand on est plongé dans l'anxiété, c'est le hasard qui interfère pour redonner confiance au tableau.»
Valerio Adami¹

Si nous devons qualifier hâtivement l'œuvre de Valerio Adami, nous serions tentés de la définir comme une magnifique fable théâtrale dont les légendes de l'espoir se nourrissent de l'éternité des passés. Les tableaux des années 60 paraissent puiser leur figuration dans l'inquiétante exiguïté du tissu urbain, tandis que les personnages des œuvres actuelles semblent rechercher la sérénité dans les lumières infinies de la nature — les lointains deviennent porteurs de l'espérance qui permet aux gesticulations de l'inconscient de prendre forme dans les paysages multiples d'une vie.

Contemplant la fragmentation d'un superbe imaginaire qui se déploie en trente moments d'une extase secrète², nous avons été tentés de rencontrer l'artiste Adami pour qui «répondre aux questions sur les tableaux, c'est comme répondre aux questions d'un enfant sur le sexe³».

Normand Biron : Valerio Adami, avant que nous abordions votre démarche actuelle, il me paraît important que nous parlions de vos origines italiennes. Je pense à vos études à Milan dans l'atelier d'Achille Funi...

Valerio Adami : J'aime souvent dire que le vrai auteur de mes tableaux, c'est la tradition à laquelle j'appartiens plutôt que moi-même. Et cela me paraît d'autant plus vrai qu'un tableau reflète tout le bagage culturel

que l'on a acquis, soit les richesses de la tradition de nos passés et celles que la vie nous a offertes.

J'ai fait mes études à l'Ecole des beaux-arts de Milan avec le peintre futuriste Funi, qui était devenu le chef du mouvement néo-classique *novecento italiano*. Funi est un «immense» artiste qu'il faudrait redécouvrir et, avant tout, un grand maître. Avant lui, j'avais passé deux ans à Venise avec Oscar Kokoschka, ce magnifique peintre expressionniste allemand. Il a profondément nourri mon passé culturel; c'était un créateur très passionné qui nous communiquait sa passion.

N.B. : Dans votre cheminement actuel, je pense à l'importance de certaines œuvres des années 60, telles *Privacy* et *Gli omosuali*...

V.A. : S'il y a une évolution entre cette époque et ce que je fais aujourd'hui, c'est que, probablement, dans mes tableaux actuels, j'ai introduit l'espoir. Ces œuvres des années 60, liées à la violence, peuvent se concevoir de la part d'un jeune artiste qui ressent le besoin d'exprimer son pessimisme au travers de raccourcis. Tous les paysages dans lesquels mes personnages évoluaient et se sentaient écrasés étaient des lieux urbains, des endroits fermés — chambres d'hôtels, toilettes... L'espoir prend forme dans mes tableaux actuels, car des liens étroits s'établissent entre les corps humains et les paysages que nous offre la nature — ce décor devient alors l'espoir.

En 1970, j'ai peint un tableau qui m'est toujours apparu essentiel et qui avait pour titre *Pandora Box*. Quand le couvercle de cette boîte de Pandore fut soulevé, tous les malheurs du monde se répandirent sur la terre; mais Prométhée réintroduisit l'espoir en apportant le feu dérobé au Ciel. Et c'est peut-être l'un des messages de ma peinture actuelle.



Valerio Adami, *Les joies de l'adultère*, 1970.
Acrylique sur toile; 198 x 146 cm. Courtoisie galerie Lelong, Paris

N.B. : Votre œuvre actuelle n'est-elle pas une grande fable théâtrale ?

V.A. : L'aspect *mise en scène* est très présent dans ma démarche, car mon travail tente de retrouver toute la rhétorique de la définition ancienne de la peinture — celle qui exprime, représente et bâtit la représentation d'une scène. Bref, le théâtre de l'intemporel et non du temporel.

N.B. : Je pense ici à l'Italie de la *commedia dell'arte* qui permet une mise en scène de la trajectoire humaine, mais sans les lourdeurs du sérieux...

V.A. : L'ironie est une donnée fondamentale dans toute la culture italienne. Elle devient une clé pour comprendre mes tableaux. Ma culture est résolument tournée vers le passé, dans ce lieu où je trouve les réponses à mes questions — le futur m'intéresse, mais relativement peu. Et comment décrire le présent, si ce n'est par l'ironie ?

N.B. : Le dessin et la ligne semblent primordiaux dans votre travail actuel. Et lorsque je regarde attentivement vos tableaux, j'y reconnais un geste ferme que taquine une paisible harmonie...

V.A. : Je vous remercie d'une telle attention; il est tout à fait vrai que je pense par le dessin. Je crois que la culture italienne a découvert le dessin. Toute la peinture de la Renaissance était basée sur la signification du dessin. Je pense que c'est Vico⁴ qui croyait que la spécificité de l'être humain est de faire bouger le point et de le faire devenir une ligne. Or cette observation me paraît être à l'origine de la peinture — un point qui trace une ligne. Une ligne qui devient convexe ou concave...

N.B. : Il me semble qu'il serait difficile de discuter votre œuvre sans mentionner la place prépondérante qu'y occupent la lumière et la couleur...

V.A. : Il y a des tableaux du matin, de l'après-midi et du soir, avec tous les états d'âme qu'amènent ces moments d'une journée. Le crépuscule est lié à toute

notre nostalgie, notre mélancolie... La peinture doit exister malgré tout, pour des raisons non seulement physiques, mais également psychologiques et émotives.

N.B. : Dans vos thèmes, je pressens un érotisme peut-être camouflé dans les eaux de l'inconscient, ou du moins la tentation de ne point choquer l'inconscient des autres...

V.A. : Chaque tableau est une métaphore du message de la forme. Pour un lecteur attentif, il y a sans doute des métaphores érotiques. Mais comment enlever l'érotisme de notre vie ?

N.B. : En contemplant un tableau comme *Incantesimo del lago*, je songe non seulement à l'érotisme, mais à la musique et au théâtre. Et particulièrement à Wagner...

V.A. : Wagner est un des grands amours de ma vie; il fut, selon moi, le plus grand des Romantiques. Dans mon travail, on retrouve sans doute un aspect du romantisme. J'ai envie d'associer toute la rigueur du dessin classique à l'état d'âme du romantisme, tout en évitant la subjectivité de celui-ci.

N.B. : Dans *Capriccio*, il y a un violon qui émerge d'un corps humain; et je pense également au masque que vous semblez vouloir mettre un peu à distance dans votre Autoportrait...

V.A. : Je ne pourrais pas concevoir la vie sans écouter chaque jour de la musique. Il y eut toujours une étrange relation entre la peinture et la musique — la musique a toujours voulu devenir peinture, et la peinture devenir musique. Déjà dans la terminologie, il y a eu bien des échanges, si l'on songe que l'on parle fréquemment d'harmonie en peinture et de couleurs en musique. De toute manière, la musique est partout; il serait difficile d'imaginer la poésie sans rythme.

N.B. : Je suis frappé par la sérénité, mais aussi par l'animalité qui se dégagent de votre peinture...

V.A. : Il m'est très difficile d'être juge de cette présence dans mes tableaux, mais il est vrai qu'en chaque être humain existe un animal caché. Chez tous les grands génies de chaque époque se cachaient un secret, un animal. Songez, par exemple, à Michel-Ange, à Rembrandt; la génialité de leur peinture vient justement de cet animal caché qui détruit toutes règles, toute logique... Et le devoir de la peinture, comme de toute autre forme de langage, est de mettre de l'ordre dans le désordre.

N.B. : Comment percevez-vous le terme «fétichisme» ?

V.A. : Mes tableaux sortent de la mémoire et c'est de ce bagage que les formes jaillissent et se produisent. Il y a probablement des obsessions de certains objets qui font partie de mon histoire privée; c'est peut-être là qu'il faut interroger la notion de fétichisme, à travers la présence de certains objets qui reviennent constamment dans mon œuvre.

N.B. : Comment expliquez-vous cette mouvance à laquelle vous avez obéi en effectuant divers séjours en Inde, au Maroc, en Amérique du Sud, au Mexique, en Israël, à Cuba, aux États-Unis et maintenant à Montréal ?

V.A. : Entre 1960 et 1970, c'était très important pour moi et en quelque sorte la règle de ma vie. J'avais vraiment besoin de me nourrir de tout ce qu'était le visuel d'une ville inconnue. Cette attirance, ce dépaysement devenaient une sorte de journal quotidien. Je rentrais à l'hôtel et je pouvais redessiner tout ce que j'avais retenu visuellement. Aujourd'hui, j'ai moins besoin de cette confrontation avec le décor et le monde extérieur. Tous les thèmes de mes tableaux sortent de plus en plus

de mon intériorité. Bien que cette confrontation me semble nécessaire, je crois que, peut-être parce que j'ai cinquante-quatre ans et que j'ai accueilli beaucoup d'images dans mes bagages intérieurs, j'ai moins besoin de voyager.

Il y a eu des voyages fondamentaux dans ma vie, comme celui en Inde qui a probablement amené dans ma peinture cette présence de l'espoir dont je parlais tantôt.

N.B. : *Je songe aussi à l'énergie et à ce grand souffle que vous a donné Kokoschka. Mais je pense aussi à Wilfredo Lam, Matta, Graham Sutherland...*

V.A. : Des rencontres fondamentales dans ma vie. Quand j'étais jeune peintre, dans les années 50, ce furent les seuls peintres qui pouvaient être des modèles pour ma génération, génération qui a osé tourner la page d'une sorte de dictature de la peinture abstraite pour tenter de reconstruire peu à peu l'image et, comme vous le disiez, la scène du théâtre de la représentation.

Je crois qu'un peintre doit être ouvert à toutes les influences, se tenir prêt à remettre en question sa forme plutôt que son passé.

N.B. : *Je crois qu'il y a d'autres créateurs qui vous ont beaucoup marqué; je pense entre autres à Carlos Fuentes, à Italo Calvino... Lorsque j'évoque ce dernier, je songe non seulement à l'œuvre qu'il vous dédie, Quatre fables d'Ésope pour Valerio Adami, mais également au Château des destins croisés...*

V.A. : Calvino est un grand génie et un «immense» écrivain. Étonnamment, et comme cela se passe souvent entre grands amis, nous n'avons jamais mis sur une table d'anatomie ni ses livres, ni mes œuvres; ce qui nous unissait, c'était une grande sympathie qui s'est matérialisée dans un texte.

Carlos Fuentes est aussi un grand ami; nous avons longtemps habité la même maison, chez moi en Italie ou encore chez lui au Mexique. Dans les années 60, il a écrit sur ma peinture; c'est un homme à l'imagination débordante et un écrivain doué d'une capacité de travail incroyable. Notre affinité vient probablement du fait que nous tentons de résoudre tous nos problèmes dans le geste même du travail. Se levant très tôt, Fuentes travaillait quotidiennement jusqu'à midi, déjeunait très légèrement, faisait une courte promenade pour acheter un journal, puis se remettait à la tâche jusqu'à huit heures du soir. Je crois que nous avons en commun cette nature de bâtisseur et que notre place dans la société passe par le travail. C'est à la fois une façon profonde d'exister et un instrument pour comprendre les autres.

N.B. : *De quelle façon travaillez-vous ?*

V.A. : Non seulement j'ai une vie très réglée, mais cela répond à une nécessité. Je me lève à neuf heures et je lis tous les jours jusqu'à onze heures; je reçois des amis jusqu'à treize heures; ensuite, je m'enferme dans l'atelier sans en sortir, ni répondre au téléphone jusqu'à vingt heures.

Je crois que l'inspiration — je ne crains pas d'utiliser ce mot aujourd'hui alors qu'il y a quinze ans, j'aurais probablement eu peur de l'employer — me vient vraiment de la dialectique entre toile, crayon et feuille de papier. L'idée jaillit uniquement lorsqu'elle prend forme sur le papier, au moment où le point devient une ligne et que cette ligne se transforme en représentation, parfois indépendante de nous, de notre volonté. Il y a une sorte de voyage de la ligne sur le papier, un peu à la façon dont Platon avait défini la philosophie, comme émerveillement. On se retrouve



Valerio Adami, *Entre deux chambres*, 1988.
Acrylique sur toile; 198 x 147 cm. Courtoisie galerie Lelong, Paris

en train de dessiner quelque chose qui a sa propre vie et qui peut-être n'a de lien avec nous que par l'inconscient. Il faut peut-être chercher là le fait que l'on ne s'arrête jamais de travailler.

N.B. : *Et la beauté...*

V.A. : La définition de la beauté aujourd'hui prend souvent sa forme dans le contraire de la beauté. Lorsque l'on doit qualifier une chose que l'on trouve vraiment très belle, on dit souvent qu'elle est terrible. La beauté devient souvent aujourd'hui l'envers de la beauté. Il me semble lui manquer une définition, mais je crois que c'est l'un des devoirs de la peinture actuelle de redonner à la beauté une définition.

N.B. : *La solitude...*

V.A. : Je souffre beaucoup de solitude. Elle s'apparente à un être vivant qui s'installe à côté de moi et vit en ma compagnie. En même temps, la solitude ressemble à une sorte de présence avec laquelle tout devient excessif — si l'on est bien, on est très, très bien; si l'on est mal, on est très, très mal.

N.B. : *La mort...*

V.A. : Le dernier costume de son propre corps. C'est peut-être redevenir dans une sorte de nudité soi-même.⁵

Propos recueillis par Normand Biron

NOTES

1. Valerio Adami, *Les règles du montage*, Éditions Plon, Collection Carnets, 1989

2. L'exposition Valerio Adami, *Oeuvres 1979-1989*, fut présentée à la galerie d'art Lavalin à Montréal, en mai et juin 1989. Je tiens ici à remercier Léo Rosshandler, directeur de la Promotion des arts chez Lavalin, qui nous a permis de rencontrer Adami, ainsi que Vidéotron qui, par le truchement de l'émission *Art Média*, nous a fourni l'occasion de réaliser cet entretien

3. *Op. cit.*

4. De l'œuvre de Giambattista Vico, modeste professeur de rhétorique à l'Université de Naples, la postérité a surtout retenu ses *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations* (*Scienza nuova*), parue en 1725, et dont la version définitive date de 1744

5. *Op. cit.*